

Female / 1933

um filme de MICHAEL CURTIZ

Realização: Michael Curtiz (*e, não creditados*, William Dieterle, William A. Wellman) *Argumento:* Gene Markey, Kathryn Scola a partir de uma peça de Donald Henderson Clarke *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Sidney Hickox *Montagem:* Jack Killifer *Direção Artística:* Jack Okey *Guarda-Roupa:* Orry-Kelly *Interpretação:* Ruth Chatterton (Alison Drake), George Brent (Jim Thorne), Lois Wilson (Harriet Brown), Johnny Mack Brown (George P. Cooper), Ruth Donnelly (Miss Frothingham), Ferdinand Gottschalk (Pettigrew), Phillip Reed (Freddie Claybourne), Gavin Gordon (Briggs), Kenneth Thomson (Red, par de Alison na festa), Huey White (Puggy, motorista de Allison), Douglas Dumbrille (George Mumford), Spencer Charters (Tom, um porteiro).

Produção: First National Pictures Inc. (Estados Unidos, 1933) *Produtor:* Cópia: DCP, preto-e-branco, legendada eletronicamente em português, 60 minutos *Estreia Mundial:* 11 de Novembro de 1933 *Inédito comercialmente em Portugal Primeira exibição na Cinemateca:* 28 de Novembro de 2006 ("Hollywood pré-Código 1930-1934").

Carros, sexo e anos 30. Os ingredientes de *Female* prometem e cumprem. É no entanto um filme pouco visto e de que há relativamente poucos traços. É também um exemplo perfeito do universo de filmes "Hollywood pré-Código", o tipo de filmes de vitalidade transbordante e pródiga em referências sexuais que se tornou impossível produzir no ano seguinte a *Female* com a entrada em cena do famoso Código Hays. Basta atender à sinopse para entender: Ruth Chatterton compõe a personagem de Alison Drake, jovem presidente de uma fábrica de automóveis; o cargo é ocupado como sucessora do pai e administrado com mão de ferro, passando Drake os dias como peixe na água, com evidente prazer e tirando, não menos convenientemente, partido da sua posição de poder para assediar os trabalhadores masculinos que vai convidando para encontros nocturnos em sua casa e que prontamente descarta na manhã seguinte, com direito a uma passagem rumo à filial da empresa em Montreal quando é caso disso (o mesmo é dizer quando os desgraçados confundem uma noite de sexo com uma promessa de amor e a enchem de flores e sorrisos na manhã seguinte). Assédio laboral será um termo posterior aos primeiros anos da década de 1930, mas a expressão é exacta para definir o comportamento de Alison... apesar de que só ganha plenamente sentido quando esta encontra um par que lho faz ver, recusando-se a entrar no jogo e lembrando-lhe que foi contratado como engenheiro de automóveis e não como *gigolo*. Daí até ao desenlace que facilmente se prevê vão uma série de cenas deliciosas, bons diálogos e ainda melhores cenários.

Acentuando, logo no título, a questão do género, *Female* constrói-se a partir de um argumento baseado na inversão de papéis, feminino e masculino, segundo os estereótipos dos comportamentos associados a uns e a outros. O caminho trilhado por *Female* não trata de uma defesa de postulados feministas, até porque, indo por aí, muito haveria a dizer sobre o mimetismo do comportamento da personagem de Ruth Chatterton, para não falar da reviravolta que se dá quando Alison se apaixona, ainda que o fim deixe, apesar de tudo, suficientemente em aberta a possibilidade da não rendição absoluta da protagonista aos princípios sociais, bons costumes e etc. Apesar de tudo, o último plano leva o casal, salvo *in extremis*, estrada fora, mas rumo a uma importante reunião de negócios de Alison em Nova Iorque. A interpretação das *nuances* é permitida. É um filme cheio de graça, "*that's all*", a frase mais vezes dita em fim de conversa, depois das ordens dadas no tom ríspido que caracteriza a linguagem de negócios da personagem durante os dias na fábrica por contraste com a languidez nocturna. A rapariga explica-se em conversa com amigas, massagistas e assistentes: o que a move é tomar "*the same open road that man take*". O abuso não faz parte deste vocabulário, na roda dos conhecidos de Alison todos são cúmplices e benevolentes com a desfaçatez com que ela põe e dispõe das noites dos seus jovens empregados mais musculados: "*Miss Dee is a superwoman. She's never found a man worthy of her, and she never will!*", palavras do velho e protector secretário.

As delícias de uma supermulher deste género requerem dois adereços: umas quantas almofadas de cetim e uma garrafa de *vodka*. As cenas, que se repetem mais do que uma vez, em número suficiente para que se façam sentir como rotinas da personagem, são muito boas: de cada vez que recebe um homem em casa de vestido de noite com as costas descobertas por grandes decotes em V, sob pretexto de uns trabalhos de casa, Alison fá-los perceber

rapidamente o que até ali os levou, dispensando subterfúgios. O último sinal é dado como quem dá a última estocada num animal que se combate – uma almofada atirada de supetão para o lado num gesto brusco que a câmara acompanha. Mas antes deste sinal, a presa é preparada para bem desempenhar a função que se segue, a tragos de *vodka*. O *vodka*, acha ela, “fortalece-os”. Pelo menos, foi a receita que aprendeu com a história de Catarina, a Grande, que o dava a beber aos soldados para fortalecer a coragem antes das batalhas. O supra-sumo do requinte vem da naturalidade com que o ritual do elixir é dado a ver, pondo como contra-campo das prestações de Alison-matadora, o *hall* onde os seus criados se reúnem à noite, alerta ao toque de campainha que lhes serve de voz de comando para a entrada em cena da bandeja da garrafa de *vodka* e dos copos de cristal. Na copa, os toques de campainha identificam o compartimento da casa em que, a cada noite, as coisas se passam. Normalmente, na biblioteca, cenário sempre condigno.

Há uma noite em que acontece na espampanante piscina da espampanante mansão em que há, até, lugar para um músico a tocar um piano branco, algures no *hall* de entrada, numa posição que parece de autêntica suspensão no espaço. Essa noite na piscina, em que o jovem musculado é particularmente musculado mas também é particularmente jovem, vale como excepção que confirma a regra, mas é com bastante secura que Alison é sensível à ingenuidade do convidado, que manda estudar história de arte para Paris em estadia patrocinada, mandando-o, também, voltar para casa sem provar *vodka* enquanto ela dá mais um mergulho e refresca as ideias. Ela atalha caminho quando ele lhe começa a falar da imagem de “deusa pura” que tem dela e já quase só falta ouvir violinos. Pois sim, pois sim... e por alguma razão vêm à ideia as cenas nocturnas noutra piscina e a personagem de Katharine Hepburn em *The Philadelphia Story*, já corriam os anos 1940 e as comédias de “re-casamento”. Da segunda vez, a história é outra, George Brent aparece na pele de Jim Thorne, encontro feito no anonimato, entre tiros ao alvo numa barraquinha de rua. Ruth Chatterton, como Alison Drake, atira-se a ele, uma e outra vez. Quando voltam a encontrar-se, na fábrica em que ele vai começar a trabalhar como *designer*, ele demora a levá-la a sério como patroa. O que tem para lhe dizer uma e outra vez é “You’re too fresh”, “Baby, you certainly are fresh”. Depois, é um jogo de gato e rato. O velho e protector secretário virá em socorro da senhora, explicando-lhe que ela deu com um tipo diferente daqueles com que estava habituada a lidar, “the dominant male, my dear”, dando azo a uma interpretação ardilosa da “female”. E como a “conversão” de Alison começa por aí pode sempre duvidar-se do ponto de chegada em termos da sinceridade da absoluta necessidade de protecção, vontade de abandono da presidência da empresa e desejo de prole numerosa, que, em boa verdade, por funcionarem por exclusão de partes, arruinam o espírito livre do princípio do filme.

Entretanto, é sempre um prazer provar a fotogenia dos anos 1930. Em *Female* há espaço para planos maravilhosos de salas de massagem em que a leitura de desconstracção é a *Vanity Fair*, uma casa de banho forrada a espelhos e vidros com belos planos para a enérgica personagem de Chatterton e uma casa de sonho, que, não se nota à primeira vista, mas é, pelo menos parcialmente, a célebre Ennis House de Frank Lloyd Wright em Hollywood Hills (construída em 1924 com inspiração na arquitectura dos templos Maia, tem sido cenário para muitos filmes, com destaque para *House on Haunted Hill*, com Vincent Price em 1959, ou *Blade Runner*, por exemplo). Não há *décor* que não seja atraente. Mas os planos mais fotogénicos são os da fábrica, por cujo trabalho em série se começa, ou não fosse este um filme da década da Depressão, da crise, do desemprego. Quando se sobe dos aposentos dos operários aos da direcção da empresa a perspectiva muda necessariamente. Muito bem, neste caso. É entrar no gabinete de Alison, com a imponente secretária defronte de uma enorme janela envidraçada, um ecrã para lá do qual fumegam as chaminés da fábrica em plano geral, como fundo da cena.

Nota de rodapé: *Female* começou a ser rodado por William Dieterle que oito dias depois foi substituído, por doença, por William A. Wellman que, entretanto, abandonou as filmagens por ter sido chamado para a produção da Warner do mesmo ano, *College Coach*. Wellman chegou ao *plateau* de *Female* antes da estreia do seu *Wild Boys of the Road*, e ao que indicam as páginas do livro do seu filho William Wellman, Jr. (*Wild Bill Wellman*) filmou todos os exteriores “enquanto Zanuck e os produtores, Robert Presnell e Henry Blanke, tentavam resolver as cenas interiores de Dieterle-Chatterton. Mas depois de Wellman concluir os exteriores o filme voltou a ser suspenso”. É então que Curtiz toma conta do projecto e o conclui, dirigindo dez dias de *retakes* no material de Dieterle”, aparentemente sob a condição de ser o único creditado. Apesar de tudo, próximo da data de entrada em vigor do Código, o filme foi alvo da reprovação dos sectores conservadores de Hollywood que consideraram “repugnantes as tendências sexuais da protagonista” e não encontraram “nenhuma justificação” para esta história. Estranho seria.

Maria João Madeira